Las exploraciones estéticas de la compositora Pauline Viardot

Patricia Kleinman

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 60-77

ISSN 2618-3072 (en línea)

—

Fecha de recepción: 01/03/2023. Fecha de aceptación: 28/04/2023

Introducción

Pauline Viardot (París, 1821-1910), fue una figura de capital importancia en el mundo artístico europeo del siglo XIX. Hija del famoso tenor Manuel del Pópulo García y de la soprano Joaquina (Briones) Sitchès,[1] ambos cantantes andaluces que habían emigrado por razones profesionales, Pauline Viardot[2] desarrolló una exitosa carrera de cantante lírica que tuvo lugar en la Europa continental, Islas Británicas, y la Rusia zarista.

Como pedagoga del canto se sumó a la dinastía *García,*[3] contribuyendo a la formación profesional e inserción laboral de varias generaciones de cantantes líricas. La familia García tenía además una tradición compositiva, desarrollada especialmente por Manuel del Pópulo García y en menor medida, por su hija mayor, María Malibrán. Las primeras composiciones datadas de Viardot se remontaron a 1838, aunque probablemente hayan existido obras más tempranas, así como arreglos de canciones tradicionales españolas que pueden verse como una continuación de aquella tradición familiar. [4] Estas primeras obras marcaron el comienzo de una larga y fructífera actividad compositiva que según Patrick Waddington, su catalogador, se extendió hasta 1906.[5]

Sin embargo, fruto de la dispersión de los manuscritos de la compositora luego de su muerte (pues varios de ellos pasaron a manos privadas), y del marcado desinterés de las editoriales por realizar primeras ediciones de las obras que Pauline Viardot no publicó en vida, gran parte de su producción musical ha quedado inédita hasta nuestros días. De esta manera, se aúnan la escasa programación de sus obras, con el hecho de que, cuando efectivamente se programan siempre las mismas, acotando la imagen sonora que el público tiene de la obra de esta gran compositora. Y si bien en los últimos años se ha

---

[1] Briones era su nombre artístico.

[2] El apellido Viardot corresponde al de su marido, Louis Viardot. A lo largo de su vida, la compositora firmó alternativamente como Pauline García (en los años previos a su casamiento y durante su visita a España en 1842); “Pauline Viardot”; “Pauline Viardot Garcia” (sin guion y sin tilde. Esta alternancia se verifica, por ejemplo, en los contratos firmados con el Teatro de San Petersburgo en 1844) o “Pauline Garcia Viardot”. Actualmente, en ámbitos académicos anglosajones y alemanes se tiende a preferir la fórmula “Pauline Viardot-Garcia”, mientras que la musicología francesa se decanta por “Pauline Viardot”. En este artículo se ha optado por esta última denominación, que coincide con su firma en cartas, tarjetas de visita y manuscritos musicales.

[3] Manuel del Pópulo García y Joaquina (Briones) Sitchès tuvieron tres hijos: Manuel Patricio García, gran pedagogo del canto y científico, responsable del desarrollo del laringoscopio; María Malibrán, cantante lírica de gran fama (que murió joven), y Pauline García, luego Viardot.

[4] Patrick Waddington y Nicholas Zekulin, Nicholas. *The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821-1910).* Second online edition, 2013. Disponible en: https://prism.ucalgary.ca/ds2/stream/?#/documents/61e25e5b-98cc-494c-be97-89f637934fd3/page/1 (Último acceso: 25 de febrero de 2023).

[5] Waddington y Zekulin, *The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia,* https://prism.ucalgary.ca/ds2/stream/?#/documents/61e25e5b-98cc-494c-be97-89f637934fd3/page/107

acrecentado la cantidad de estudios sobre Pauline Viardot, estos suelen basarse en las piezas publicadas, lo que introduce un importante sesgo analítico.

Múltiples dimensiones de la figura de Pauline Viardot

Más allá de su dimensión estrictamente compositiva, la figura de Pauline Viardot contiene a su vez múltiples facetas, que ofrecen variados ángulos a la investigación. Por una parte, la de una mujer profesional que en el siglo XIX logró su completa independencia económica en base a una carrera musical sumamente exitosa e inteligente. Viardot supo gestionar contratos, *cachets*, y patrimonio, con consciencia de su valía artística. Su marido, Louis Viardot, abandonó al casarse el puesto de director del parisino *Théâtre italien* para convertirse en su *manager*. Pero en numerosas ocasiones Pauline Viardot asumió roles de empresaria de sí misma, como se desprende de las cartas que documentan las negociaciones para la publicación de sus obras.[6]

La figura de Pauline Viardot es así extremadamente relevante como *role model* para nuevas generaciones de mujeres profesionales, ya que provee un logrado ejemplo de gestión de sus propios recursos e incluso de reciclaje profesional: cuando su voz dio muestras de cansancio, se volcó en la composición y la docencia, en la cual puso en valor sus profusas conexiones profesionales que le permitieron hacer escuchar y debutar a sus mejores alumnas. Y también constituye un referente para futuras generaciones de compositoras, especialmente a medida que sus obras van saliendo a la luz y se comprueba la inmensa calidad de las mismas.

Fue asimismo testigo y protagonista privilegiada de la intelectualidad cosmopolita de la época: su especial y larga relación con Iván Turgenev, Alfred de Musset, George Sand y Fréderic Chopin, los pintores Eugène Delacroix y Ary Scheffer, Clara Wieck Schumann y Johannes Brahms (a quien estrenó la Rapsodia para contralto y orquesta), Gabriel Fauré, colaboradora y asesora de Berlioz, Gounod, Meyerbeer…

La profusa correspondencia de Viardot (en los cinco idiomas que dominaba) es una fuente de información formidable de la historia de la cultura europea del s XIX, de la vida y sensibilidad cotidianas, a las cuales se suma su fina percepción acerca de las

---

[6] Ivan Turgenev, *Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille*. (Lausanne: Editions l'Age d' Homme, 1972), 165; 174; 199-200. Pauline Viardot. Auteur de lettres. [81 lettres de Pauline Viardot aux éditeurs Heugel, 1878-19.] (manuscrit autographe). 1878-19. Un análisis de algunas de las cartas que intercambiaron Louis y Pauline Viardot durante la gira de ésta en 1858 y que hacen referencia a la negociación de *cachets* y contratos puede leerse en Hilary Poriss, "Travelling Virtuosa", *Music and Letters* 96, nro. 2 (2015): 185–208. Por su parte, la BNF alberga contratos de Pauline Viardot en los que también se refleja esta capacidad. Papiers de Pauline Viardot. XIXe-XXe s. VII Varia. Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 16278. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

diferencias sociales y culturales en los países en los cuales trabajaba (y con cuyas burguesías y aristocracias interactuaba). Fue así, parte activa de la élite cultural europea desde la década de 1840 en adelante.

Aún otro rasgo de sumo interés fue su gran capacidad de liderazgo**,** un hecho notable para una mujer del siglo XIX. Probablemente una habilidad aprendida de sus padres, son varios los ejemplos de situaciones destinadas al fracaso en las cuales su capacidad de organización y liderazgo revirtieron la tendencia y alcanzaron el éxito artístico. Así, al llegar a Madrid en mayo de 1842, contratada para cantar la Rosina de *Il barbiere di Siviglia*, descubrió que ni cantantes solistas ni el coro conocían la obra, y organizó ensayos todos los días, para enseñarles ella misma la parte durante dos semanas, y logró finalmente estrenar la obra con una gran acogida del público y de la mayoría de la crítica.[7] Años más tarde, dirigió los ensayos musicales de *Le Prophète* en el *Covent Garden* de Londres, Inglaterra, ante la ausencia de Meyerbeer, tomando decisiones incluso respecto de la puesta escénica.[8]

Desde el punto de vista estrictamente musical, Pauline Viardot ofrece a su vez múltiples ángulos de interés para la investigación. Destaca su contribución a la música de cámara del siglo XIX en español, con obras que en algunos casos abrevan de un material musical de estilizada evocación andalucista (*Caña española*) y en otros lo combinan con elementos provenientes del *bel canto* belliniano (*El corazón triste; Canción española*). En otras piezas predomina una recreación romántica del material renacentista y modal (*Pascual; Canción de la infanta*).

Otro rasgo de sumo interés fue su exploración de las tradiciones nacionales europeas, reflejo musical de su cosmopolitismo. En la utilización de estos diversos idiomas musicales Viardot mostró un inteligente tratamiento de la voz cantada, propio de una profesional que conocía el instrumento desde dentro. Y fue notable además su sensibilidad hacia la relación entre música y palabra poética, así como su capacidad para respetar siempre la acentuación natural de las palabras en cada idioma. Esta sensibilidad se evidencia asimismo en las obras (especialmente en italiano, pero también en español) que contienen una versión alternativa en francés: sus manuscritos prueban el cuidado con que adaptó y diferenció dinámicas y marcas de articulación para cada idioma.

---

[7] Thérèse Mariz-Spire, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot 1839-1849* (Paris: Nouvelles éditions Latines, 1959, 154-157).

[8] Michèle Friang, *Pauline Viardot au miroir de sa correspondence* (Paris: Hermann Editeurs, 2008, 93).

El hecho de que Pauline Viardot no publicara gran parte de estas obras durante su vida no debe llevarnos a la conclusión de que renegaba de estas composiciones, o no las consideraba de suficiente nivel. La mayoría de las obras inéditas que se encuentran en manuscritos autógrafos tienen portadas en donde consta el título y su firma. Muchos de estos manuscritos fueron utilizados por ella misma como partituras de concierto.

Exploraciones estéticas

Otro rasgo de gran interés, que ha pasado desapercibido por la ya mencionada dispersión de sus manuscritos musicales, es su constante exploración estética. Como se apuntó más arriba, le llevó a adentrarse en diferentes tradiciones musicales, y formatos, como su producción de operetas de cámara (casi todas inéditas), cuya recepción fue en su día lo suficientemente buena como para que la prensa se hiciera eco de estrenos y reposiciones.

Dentro de esta experimentación estética, merece un lugar especial la década comprendida entre 1887 y 1898. Fue en este momento (Pauline Viardot tenía sesenta y seis años en 1887 y setenta y siete en 1898) cuando tuvo lugar la mayor concentración de composiciones que desafían la imagen sonora que se tiene de esta compositora, fraguada muy probablemente por ella misma, al seleccionar las obras que daría a publicación. Por el contrario, una buena parte de las obras que prefirió reservar inéditas permite descubrir facetas hasta ahora desconocidas de Viardot. Lejos del perfil de compositora algo conservadora y clasicista que se le suele atribuir, estas revelan su experimentación estética, con un uso de la tonalidad ampliada y un interés por la disonancia, que evidencian un conocimiento e interés por las vanguardias de la época, asumidas por generaciones más jóvenes.

Algunos de estos manuscritos autógrafos no han podido ser datados aún con seguridad, pero puede inferirse que pertenecen a esta época al cotejar la escritura con la de su correspondencia de ese mismo período. Ambos evidencian crecientes problemas de visión, así como un trazo tembloroso.

Es así que una vez más Pauline Viardot emerge como una figura que desafía estereotipos y clichés: a una edad en la que lo que se esperaba de una mujer viuda era que llevara una existencia tranquila y retirada, ella siguió ejerciendo la pedagogía del canto, y el trabajo compositivo. Como se ha mencionado, Viardot había seleccionado, desde su juventud, aquellas obras que seguramente le parecieron más adecuadas para conectar con quienes las comprarían, reservando otras para su uso en conciertos y veladas musicales

privadas.[9] Fue sin embargo en este *fin de siècle* cuando esta bifurcación de caminos adquirió una nueva dimensión: por un lado, sus obras publicadas, muchas de las cuales han pasado a formar parte de la Viardot más conocida: *Madrid*; *Canción de la infanta*; *Lamento; Haï Luli*. Por otro, el laboratorio de experimentación estética, plasmado en numerosos manuscritos que la compositora eligió no mostrar y que en algunos casos comparten el mismo cuaderno musical con aquellas obras más populares.

Gran parte de estos manuscritos inéditos revelan que Pauline Viardot estaba al día con el devenir de las vanguardias estéticas, que se atrevía a expandir la tonalidad, y a transitar formas musicales atípicas. Una compositora que conocía la música urbana y los nuevos inventos del fin de siglo y no dudaba en incorporar esta nueva materia sonora, y en fijar sus experimentos por escrito, en copias que ella misma pasó a limpio y firmó.

El año 1887 parece ser el momento en que esta experimentación estética cobró vida, o al menos se plasmó sobre el papel pautado. Así, la *Houghton Library* de la Universidad de Harvard guarda manuscritos en los que Viardot trabajó sobre la *Scène de Athalie*, tomada del segundo acto de la tragedia homónima de Racine, y la *Mediáthèque Hector Berlioz* del Conservatorio Superior de Música y Danza de Paris conserva por su parte manuscritos en los que Viardot trabajó sobre el monólogo final de *Phèdre*, también de Racine. A lo largo del devenir de estos manuscritos podemos asistir al desarrollo del pensamiento musical de Pauline Viardot y a ciertos rasgos de su manera de componer, algo inusual en ella, ya que, a diferencia de otros compositores, que en sus cartas o en sus diarios se prodigan sobre el proceso creativo personal,[10] Viardot era parca en su correspondencia respecto de su propia dinámica creativa.

Respecto de *Scène de Phèdre*, sobrevive un encadenamiento de manuscritos autógrafos más o menos limpios, pero con múltiples correcciones, que corresponde probablemente a etapas avanzadas del proceso compositivo. En efecto, en cada nueva versión se asiste a una búsqueda que se centra, especialmente en torno al final de la obra, en cómo plasmar musicalmente las últimas palabras de Fedra, ya presa del veneno. En esta recurrente exploración alrededor del recitativo final, son de especial interés los siguientes compases extraídos de los manuscritos Msc 188 y 189, que pueden leerse como erratas... o como un lapsus expresivo, en el cual Viardot abandonó el compás

---

[9] Estos manuscritos autógrafos inéditos conservan marcas de ejecución en público, tales como respiraciones, *cadenzas* alternativas, o redistribución de textos, anotados a lápiz o con tinta de otro color.

[10] Compárese por ejemplo, la colección de cartas de Gounod a Viardot, en las que éste la hace partícipe del progreso diario de la composición de su ópera *Sapho*, en Mélanie von Goldbeck, *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot* (Palazzetto Bru Zane: Actes Sud, 2015).

medido en el fluir de su inspiración y en su intento de realizar la unión de drama y música a través de ese espacio pregnante en el discurso fragmentado y agónico de Fedra.

Ejemplo 1. Pauline Viardot, Scène de Phèdre, Msc 188 y 189, Manuscrits conservés à la Médiathèque Hector Berlioz du CNSMDP. Izquierda: manuscrito autógrafo con compases de mayor duración que 4/4. Derecha: manuscrito autógrafo con un compás de menor duración que 4/4.



A diferencia de la *Scène d'Hermione* (contemporánea de la *Scène de Phèdre* y de la *Scène d'Athalie*), que sí fue publicada, orquestada y compartida previamente con Gounod y Reyer, ni *Phèdre* ni *Athalie* aparecen mencionadas en su correspondencia, ni publicadas.[11] Sin embargo, los manuscritos de *Scène de Phèdre* tienen en común una característica con otras obras que Viardot dio a publicación, y es la existencia de una versión para soprano y otra para contralto, separadas por una tercera menor de distancia, hecho que se repite en varias de sus composiciones.[12] Esto es quizás un signo de que Viardot consideró en algún momento publicarlas, aunque esto luego no ocurriera.

Tanto en *Scène de Phèdre* (que además cuenta con una extensa introducción instrumental) como en *Scène d'Athalie,* el piano tiene textura y tratamiento orquestal (en el cual incluso se adivina la instrumentación), y es por momentos un personaje más, con función expresiva. En efecto, no se limita a servir de *soutien* armónico a la voz, sino que pinta los estados psicológicos y el devenir dramático, así como orgánico, del veneno que

[11] No obstante, el manuscrito de *Scène d'Athalie* contiene rastros de haber sido cantado, ya sea en un concierto privado o en un contexto pedagógico.

[12] Como su contemporánea *Scène d'Hermione*, publicada por Heugel en 1887.

invade el cuerpo de la protagonista. En *Athalie*, por su parte, la escena original de Racine conduce a un afecto diferente, lo cual produce un estado musical por momentos luminoso y que remite al Giuseppe Verdi de la década de 1870.[13]

En ambas obras se asiste al encadenamiento de escenas y motivos, con una acción dramática que no se detiene en ningún momento, en consonancia con el fluir musical. Así, sin cortes seccionales secos a la manera del Verdi contemporáneo (se debe recordar que *Scène de Phèdre y Athalie* fueron compuestas el mismo año que *Otello*), Viardot se acerca más a la organización interna de Richard Wagner, compositor a quien admiraba musicalmente, si bien se hallaba distanciada en el plano ideológico.

Pero también se evidencia su conocimiento de la tragedia clásica francesa, así como de la música escénica de los siglos XVII y XVIII. Abrevando en este conocimiento, los recitativos de *Phèdre* y de *Athalie* demuestran su sentido de la declamación, así como sus gestos de *tragedienne* que siguen las inflexiones de la voz, como alguna vez había hecho Jean-Baptiste Lully.[14] Viardot enriquece los recitativos con un trabajo melódico y rítmico, y con una armonía expresiva que trasciende el rol de mero soporte. La influencia de Lully se muestra una vez más en el uso dramático de los silencios, así como Jean-Philippe Rameau se deja sentir en el uso de amplios intervalos vocales, que intensifican la declamación. Ambas obras son extensas *(Athalie* ronda los ocho o nueve minutos, y *Phèdre*, casi seis), y comparten una narración ininterrumpida, así como el uso expresivo del cromatismo y de la disonancia. Obras oscuras, no son las únicas de esta Viardot inesperada.

En marcado contraste con estas obras de carácter trágico, cuya plantilla (canto y piano) contradice su longitud, su escritura y su entidad (porque en todo momento subyace una concepción de aria para solista y orquesta), entre los manuscritos de Viardot

---

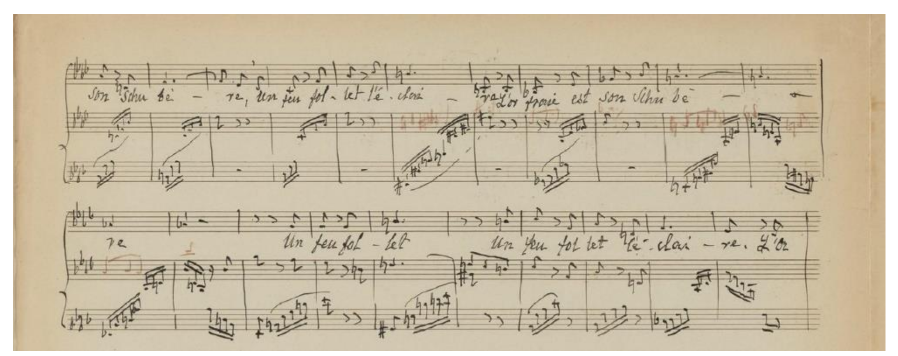
[13] Cabe señalar que Manuel del Pópulo García había compuesto coros para una versión musical de *Athalie* en 1804. James Radomski, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor* (Madrid: ICCMU, 2002), 68.

[14] No hay acuerdo en la musicología respecto de los modelos en los que se basó Lully en el desarrollo de sus recitativos. Para Jérôme de La Gorce, el compositor se habría inspirado en la actriz de la *Comédie Française*, llamada La Champmeslé: "When looking for models for his recitatives the composer …, is said to have gone to the Comédie to hear Marie Desmares, known as 'La Champmeslé', famous for her performances in Racine's plays, and to note the intonations and inflections of her voice". (Al buscar modelos para sus recitativos, se dice que el compositor … fue a la Comédie a escuchar a Marie Desmares, conocida como 'La Champmeslé', famosa por su ejecución de obras de Racine, y a anotar la entonación y las inflexiones de su voz' Traducción propia). Jérôme de La Gorce, "Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Battista]", *Grove music online*, ed. Diane Root, disponible en https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278219;jsessionid=813C90C59847C1254E9969861F90ACAA?mediaType=Article (Último acceso: 25 de febrero de 2023). Por su parte, Claude Palisca matiza, por motivos cronológicos, la veracidad de los testimonios sobre los que se basa dicha aserción, y señala la influencia de la ópera veneciana en la génesis de este modelo. Claude V. Palisca "The Recitative of Lully's Alceste: French Declamation or Italian Melody" [1986] *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1994, 491-507).

aparecieron varios bocetos y un manuscrito autógrafo con correcciones de un Vals, intitulado *La valse du crapaud*.[15]

En ellos se evidencia una búsqueda compositiva por diferentes caminos, y contienen incluso rastros fragmentarios de la idea de inclusión de un tercer instrumento.

Ejemplo 2. Pauline Viardot. *La valse du crapaud* (fragmento). Viardot-Garcia, Pauline, 1821-1910. *La valse du crapaud*: autograph manuscript score with corrections, undated. Pauline Viardot-Garcia additional papers, 1838-1912. MS Mus 264 (188). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.



Los bocetos y la copia autógrafa limpia, que ocupan varias páginas de un cuaderno, muestran que la compositora le dedicó mucho tiempo y energía, y que probó diversas posibilidades temáticas. Incluso hay una segunda estrofa que finalmente fue desechada. Aquí Viardot revela facetas completamente diferentes: un ácido sentido del humor, en una obra que tiene como protagonista a un animal que escapa a las convenciones románticas decimonónicas de la belleza, lo que constituye otro perfil inesperado de esta compositora caleidoscópica.

Pero además en este pequeño vals confluyen una vez más sus múltiples exploraciones estéticas: desde el vals vienés distorsionado y fragmentado para pintar musicalmente el desplazamiento del animal, a las nuevas y más complejas armonías de fin de siglo, cuya combinación con el vals vienés también puede leerse como una reflexión —privada, íntima— de la compositora frente a un mundo que irremediablemente se va.

Frente a la opinión de su amigo Camille Saint-Saëns acerca del tratamiento de la tonalidad de Richard Strauss,[16] Viardot, en estos papeles privados, se acerca a dicho

---

[15] Viardot-Garcia, Pauline, 1821-1910. *La valse du crapaud: autograph manuscript score with corrections, undated. Pauline Viardot-Garcia additional papers*, 1838-1912. MS Mus 264 (188). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

[16] " …Richard Strauss … Cuando Elektra reconoce a su hermano, se escuchan tres tonalidades simultáneamente! Lo que ha sido bautizado … como "Heterofonía". No hacía falta crear una palabra nueva: "Cacofonía" era suficiente".1901. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 16273 Source https://gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

lenguaje desde diversos ángulos, para experimentar con la disonancia y los límites de la tonalidad con fines expresivos. Por otro lado, este vals, yuxtapuesto a la distorsión y al grotesco animal, podría leerse como un reflejo de lo que ya ocurría en la sociedad de fin de siglo: para este momento el vals había ido perdiendo su etiqueta de distinción social, de objeto cultural prestigioso y aristocrático, para ser adoptado y utilizado por las clases trabajadoras.[17]

La importancia de esta obra trasciende la mera pieza musical: así, este no es un vals algo excéntrico, con armonías que presagian el siglo XX, sino una prueba que confirma una dimensión psicológica de Pauline Viardot a la cual ella misma no solía referirse. Y fue su flexibilidad, su capacidad de incorporar lo nuevo, su mente abierta a los cambios, pero no como consumismo acrítico, sino como materia creativa y sonora con la que pudo experimentar, y enriquecer su propio lenguaje compositivo.

Cabe preguntarse, ante la ausencia de rastros en su correspondencia, cuántas personas de su círculo social conocerían la existencia de este vals irreverente. La pregunta en cambio no queda sin respuesta para el siguiente grupo de obras, porque la mayoría de ellas están anotadas en un cuaderno que perteneció a la sobrina de Viardot, Eugénie Harouel García, hija de su hermano, Manuel Patricio García, y Eugénie Mayer, y que se encuentra en *Houghton Library*, Universidad de Harvard.[18] Este cuaderno musical alberga obras compuestas entre mediados de la década de 1880 y mediados de la década siguiente, y combina manuscritos autógrafos con copias seguramente a mano de Eugénie Harouel.

Para esta época, la escritura manuscrita de Pauline Viardot presentaba ya en algunos casos imprecisiones respecto de la ubicación de la cabeza de ciertas notas. Viardot misma mencionará estos problemas con su vista años más tarde en una carta a Saint-Saëns,[19] aunque el problema evidentemente hubiera comenzado antes.

De 1897 data *Je n'aime pas les toréros*, pequeña obra en el cual un pasodoble (música característica de las corridas de toros) de armonías distorsionadas sirve de sostén a una proclama antitaurina:

[17] Yves Defrance, "Exotisme et esthétique musicale en France", *Cahiers d'ethnomusicologie* 32, (1994).

[18] [Collection of songs]: *AMssS and AMss with corrections and revisions, MsS, 1884-1897 and undated*. Pauline Viardot-Garcia papers, MS Mus 232, (48), Box: 4. Houghton Library.

[19] "Mis ojos me están jugando malas pasadas, disculpe los adornos de mi letra". Carta a S. Saëns, 5-9-1900 Viardot, Pauline (1821-1910). Auteur de lettres. [60 documents de Pauline Viardot à Camille Saint-Saëns] (manuscrit autographe). 1863-1910. Fonds ancien et local / Ville de Dieppe / Dépôt du château-musée de Dieppe, LAP CSS 178 Source https://gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Cabe destacar que su madre Joaquina Briones Sitchès también había sufrido problemas visuales, lo que se menciona (y Gounod lo ratifica en sus cartas) hacia 1850.

Je n'aime pas les toréros
On les apelle à tort héros
Car les toréros font du tort au toreaux.[20]

Escrita para mezzosoprano, la obra remite al *corpus* musical francés de evocación española, pero desde un ángulo diferente e inesperado por las armonías antirrománticas (que se acercan al feísmo en su anti-idealización y en el uso de acentos en tiempos débiles que simulan estocadas) y por la ideología explícita.[21] Pero también por el tratamiento de la voz cantada, en el que *Carmen* parece emerger,[22] veintidós años después de su estreno, para desacreditar el oficio de *Escamillo*.

En este mismo cuaderno, y junto a obras que sí dio a publicación, Viardot fue anotando composiciones que, si bien fueron compuestas a lo largo de casi una década, constituyen un conjunto coherente. Se trata de miniaturas musicales (ninguna de más de una página) compuestas en relación a un producto comercial: los jabones de Victor Vaissier.

En el conjunto de las obras mencionadas se aprecia cómo Pauline Viardot trabajó con la yuxtaposición de dos mundos, que podríamos denominar "lo conocido" y "lo moderno". "Lo conocido" comienza siendo la ópera italiana belcantista, cuyos *clichés cadenciales* reinan en la primera de las obras, *Vent d'automne*, compuesta al año siguiente de *Phèdre*, en 1888. "Lo conocido" se trasladó luego a las romanzas de salón de mediados de siglo XIX (*Allumer de désir*[23]) y a algún procedimiento de evocación dieciochesca, como en *Toujours le Congo* (1897). "Lo moderno" aquí no es ni la tonalidad expandida, ni la distorsión con fines expresivos, sino el *ragtime*, elemento extraeuropeo que ya se escuchaba en los cafés concert parisinos de la época y que Viardot no teme incorporar a sus composiciones, como encarnación musical de los jabones de Victor Vaissier.

La campaña publicitaria de Victor Vaissier, iniciada en 1885, caló en amplios sectores de la población, y numerosas personas escribieron versos sobre el tema, que

---

[20] "No me gustan los toreros/ Se les llama, falsamente, héroes/ Porque los toreros hacen daño a los toros". El texto fue escrito por un miembro anónimo de la Sociedad protectora de animales de Francia.

[21] Pauline Viardot, "Je n'aime pas les toréros", en *Six French Songs by Pauline Viardot-Garcia*, ed. Patricia Kleinman. (Fayetteville, AR: ClarNan Editions, 2022) Pauline Viardot, *The Unknown Pauline Viardot: chamber Songs and Duets.* Anna Tonna, mezzosoprano; Corina Feldkamp, soprano; Isabel Dobarro, piano; Patricia Kleinman, dirección musical. Cézanne, 2021.

[22] En alusión a la ópera de George Bizet.

[23] Silke Wenzel, "Pauline Viardot und„ Le savon du Congo". Ein Beispiel musikalischer Reklame 1895–1897." Musikgeschichten - Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag, hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke (Köln: Böhlau Verlag, 2010, 248-261).

fueron publicados en periódicos y revistas, y utilizados por Pauline Viardot como textos para sus composiciones.

El grupo completo consta de varias obras, cuyos títulos son:

1. *Vent d'automne,* de 1888
2. *Le chagrin des fleurs,* 1895
3. *Conseil,* 1895
4. *Bébé, qui s'est fait du bobo,* 1895
5. *Toujours le Congo,* 1897
6. *On ne peut s'en lasser,* Diciembre 1897
7. *Après avoir tout fait,* 1898
8. *Budget,* sin datación pero de los mismos años
9. *Allumeur de désirs,* idem
10. *L'aimable messagère,* idem

Es de destacar que no es la única incursión musical de Pauline Viardot en relación a la publicidad, ya que en 1889 había realizado bocetos de una melodía con acompañamiento de piano basada en una publicidad de un calmante para la migraña, en la cual utiliza también recursos musicales provenientes de la música urbana.[24] Estas obras, emparentadas con la música del cine mudo a cuyas sesiones quizás Viardot habría asistido, ponen de relieve una vez más su conocimiento práctico de la música escénica, de la cual ella había formado intrínsecamente parte en sus manifestaciones italianas y francesas. En este caso, dicha experiencia se trasladó a estas obras en donde su intuición sobre la relación entre música, escena y recepción por parte del público se demostraron vanguardistas.

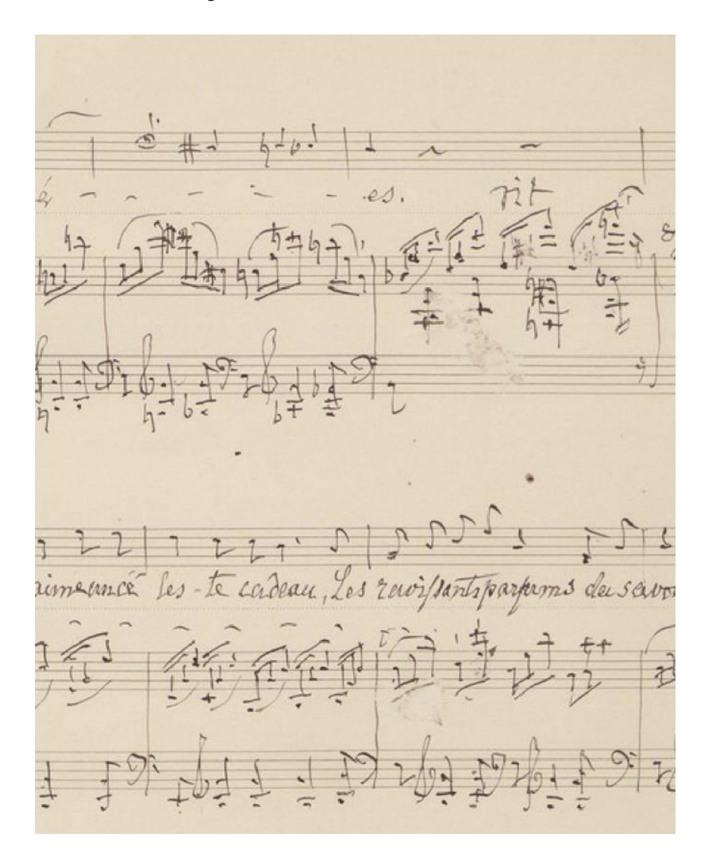
En estas obras el rol del piano adquiere protagonismo: recibe siempre una sección solista y además es quien interpreta el *jingle*-la marca musical de los jabones. Si bien la voz canta las bondades de estos jabones, no siempre menciona el nombre de la marca completo. No hace falta. Viardot sabe del poder evocador de la música, capaz de convocar una idea, un aroma, una marca...con la sola ayuda del tema musical que lo identifica.

[24] 'Parmi les maux les plus terribles qui fondent sur l'humanité, La migraine aux douleurs horribles n'est-il pas le plus redouté?' US-Cah, Ms Mus 264 (100).

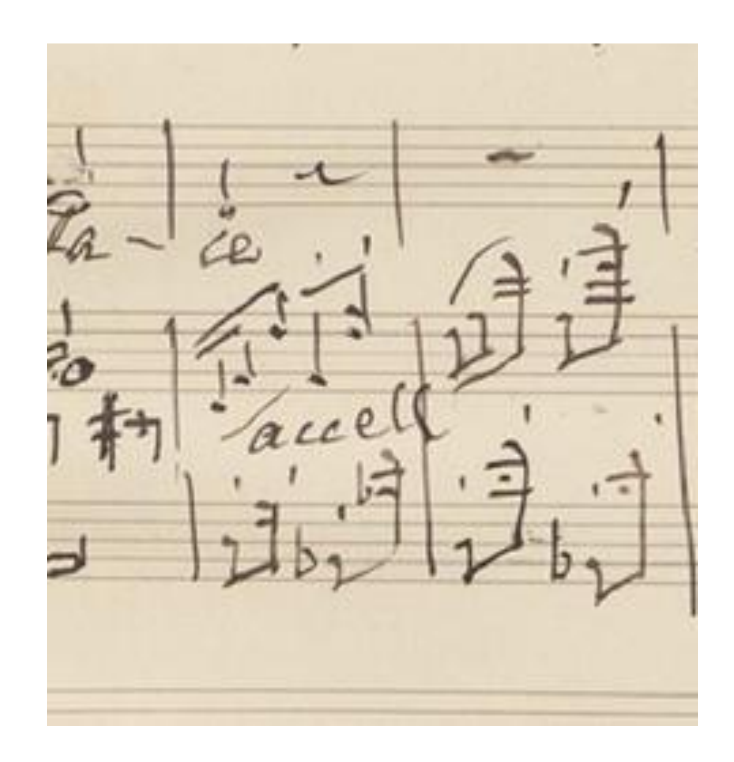
Ejemplos 3, 4 y 5. Diversos fragmentos de la parte de piano de este conjunto de obras, en los que puede apreciarse el trabajo de Viardot a partir del ragtime que se identifica con el producto.



Ejemplo 3: P. Viardot, *On ne peut s'en lasser*, 26-12-1897. US-Cah. Ms Mus 232 (48);



Ejemplo 4: P. Viardot, *Conseil*, 30-06-1895. US-Cah. Ms Mus 232 (48);



Ejemplo 5: P. Viardot, *Budget*, s/d. US-Cah. Ms Mus 232 (48).



Ejemplo 6: P. Viardot. *Après avoir tout fait*, 1898. US-Cah. Ms Mus 232 (48).



El trabajo compositivo sobre la rítmica del *jingle*, y más aún, sobre una rítmica de origen extraeuropea, pone de relieve una vez más la inagotable imaginación musical de Viardot, la sensibilidad hacia ritmos que culturalmente le son ajenos, pero por los cuales se sintió lo suficientemente atraída como para volver a ellos, una y otra vez, componiendo nuevas obras sobre el tema, a lo largo de una década.

Conclusión

Pauline Viardot, que creció siendo socialmente una *outsider*, hija de extranjeros dedicados a la escena operística, conserva setenta años más tarde esa mirada abierta hacia los nuevos *outsiders* y sus músicas. E incorpora esa sonoridad proveniente de la música callejera y urbana, demostrando una vez más su apertura mental y su capacidad de adaptación a situaciones nuevas, heredada sin duda de unos padres migrantes, que cambiaban con frecuencia de lugar de residencia y por ende estaban acostumbrados a absorber normas sociales no escritas.

Las exploraciones estéticas de Pauline Viardot son innumerables, porque su larga vida es en sí misma una gran exploración artística, ya fuera como artista lírica, compositora o pedagoga del canto. Lamentablemente perteneció a una de las últimas generaciones de cantantes que no pudieron ser grabadas, ni siquiera en su vejez, por lo que jamás sabremos cómo sonaba aquella voz que cautivaba al público. Sobreviven en cambio sus composiciones, de una enorme riqueza y calidad musical, que merecen ser programadas con más frecuencia, integrar programas de estudio de Conservatorios y carreras de musicología, y, en suma, formar parte del panorama habitual de la música del siglo XIX.

Se mencionó en la introducción que Pauline Viardot fue una figura clave en la intelectualidad europea a partir de mediados del siglo XIX, no solo por su extenso círculo de relaciones profesionales y sociales sino porque este englobaba personalidades que se situaban en ángulos opuestos tanto en términos estéticos como políticos. Sin embargo, ha sido recién cuando se comenzaron a escribir libros centrados en la figura de Pauline Viardot, que su verdadera dimensión comenzó a salir a la luz. Porque los libros en los que Viardot es protagonista sí mencionan, en cambio a su amplísimo círculo (o círculos) de conocidos y gente con la que se relacionó profesionalmente.

De esta manera, parece que las mujeres profesionales sólo aparecen en los libros que tratan sobre ellas u otras mujeres, y no en aquellos centrados en hombres profesionales

(excepto en su rol de esposas, madres o amantes). Incluso cuando, como en el caso de Pauline Viardot, abrieron puertas laborales a compositores noveles como Charles Gounod, o prestaron sus conocimientos y su crítica de cara al trabajo compositivo de Berlioz, quien luego prefirió omitir esta mención en su extensa autobiografía.[25] Sin embargo, la extensa correspondencia que tiene a Viardot como autora o como destinataria,[26] no deja lugar a dudas acerca de su importante rol profesional, y puede sin duda ser un buen punto de partida para nuevas investigaciones. Las fuentes primarias, que nunca han estado tan al alcance de la investigación, son una vez más la herramienta privilegiada para cuestionar un relato historiográfico que excluye o minimiza el rol de las mujeres profesionales, y para devolverlas al lugar que realmente ocuparon.

Referencias bibliográficas

Babier, Patrick. *Pauline Viardot*. Paris: Bernard Grasset, 2009.

Berlioz, Hector. *Mémoires.* Paris: Calmann-Lévy, 1878.

Borchard, Beatrix. "Pauline Viardot". En *Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan, 2004.

Brasier, Angeline. "Pauline Viardot: Her Music and the Spanish Influence". Tesis de máster, University of Melbourne, 2000.

Condé, Gerard. "Pauline Viardot, compositrice". Inédito.

——— "En dédiant En mer à Berlioz Pauline Viardot Pourrait bien Avoir préludé aux Troyens". *Association Nationale Hector Berlioz,* Bulletin nº 55.

Defrance, Yves. "Exotisme et esthétique musicale en France". *Cahiers d'ethnomusicologie* 7 (1994): 191-210.

Friang, Michèle. *Pauline Viardot: Au miroir de sa correspondance.* Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

Goldbeck, Mélanie von. *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot*. Palazzetto Bru Zanne, Actes Sud, 2015.

Gorce, Jérôme de La. "Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Battista]". En *Grove music online*, ed. Diane Root, disponible en https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-6002278219;jsessionid=813C90C59847C1254E9969861F90ACAA?Me

[25] Hector Berlioz, *Mémoires* (Paris: Calmann-Lévy, 1878, 506). La única mención a Viardot se refiere a un concierto en el que ella cantó obras de él.

[26] Gran parte de esta correspondencia se encuentra digitalizada en la Biblioteca Nacional de Francia y es de libre acceso: https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop. Último acceso: 15 de enero de 2023.

diaType=Article Último acceso en: 20 febrero de 2023.

Hahn, Reynaldo. *Journals.* Paris: Gallimard, 2022.

Heitmann, Christin. "Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV)", Hochschule für Musik und Theater Hamburg, seit 2012, Online-Datenbank. https://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm. Último acceso: 12 de febrero de 2023.

Héritte-Viardot, Louise. *Memories and Adventures*. New York: Da Capo Press, 1978.

Hunsaker, Amy Jo, "Pauline Viardot's Russian compositions". Disertación doctoral, University of Nevada, Las Vegas, 2010.

Kendall-Davies, Barbara. *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia Vol. I The years of fame, 1836-1863*. Buckinghamshire: Cambridge Scholars Press, 2004.

Marix-Spire, Thérèse, ed. *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot (1839-1849)* Paris: Nouvelles éditions latine, 1959.

Mc Cormack, Jessica. *The Influence of National Styles on the Compositions of Pauline Viardot.* University Of North Texas, 2009.

Minero Escobar, Angélica. "Enriching the French Romance: Pauline Viardot-Garcia's Early Cosmopolitan Songs (1838-1850)". Disertación doctoral, Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 2012.

Moreno Mengíbar, Andrés. *Los García, una familia para el canto*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2018.

Palisca, Claude V. "The Recitative of Lully's Alceste: French Declamation or Italian Melody" [1986]. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Poriss, Hilary. "Pauline Viardot, Travelling Virtuosa". *Music and Letters* 96, nro. 2 (2015): 185–208.

Radomski, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU, 2002.

Schoen-Rene, Anna. *America's Musical Inheritance - Memories And Reminiscences*. New York: G. P. Putnam's sons,1941.

Turgenev, Ivan. *Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille*. Lausanne: Editions l'Age d' Homme, 1972.

Viardot-Garcia, Pauline. Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]. MS Mus 264 (97). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

——— Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]. MS Mus 232 (48). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

——— Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]. La valse du crapaud: autograph manuscript score with corrections, undated. MS Mus 264 (188). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

——— Pauline Viardot-García additional papers, 1838-1912. [Collection of songs]: autograph manuscript scores, 1887-1889 and undated. Pauline Viardot-García additional papers, MS Mus 264, (100), Box: 6. Houghton Library,Harvard University, Cambridge, Mass.

Viardot, Pauline. *Scène de Phedre.* Msc 185-190. Paris: CNSMDP.

——— *Scène d'Hermione (contralto)*. Paris: Heugel, 1887.

——— *Scène d'Hermione (soprano)*. Paris: Heugel, 1887.

——— *Scène d'Hermione (full score)*. Msc 180-184. Paris: CNSMDP.

——— Viardot, Pauline (1821-1910). Auteur de lettres. [81 lettres de Pauline Viardot aux éditeurs Heugel, 1878-19] (manuscrit autographe). 1878-19. Source https://gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Último acceso: 23 de enero de 2023.

Viardot, Pauline. "Je n'aime pas les toréros", en *Six French Songs by Pauline Viardot-Garcia*, ed. Patricia Kleinman. (Fayetteville, AR: ClarNan Editions, 2022)

Viardot, Pauline. *The Unknown Pauline Viardot: chamber Songs and Duets*. *Anna Tonna, mezzosoprano; Corina Feldkamp, soprano; Isabel Dobarro, piano; Patricia Kleinman, dirección musical.* Cézanne, 2021.

Waddington, Patrick y Nicholas Zekulin. "*The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) A chronological catalogue, with an index of titles and a list of writers set, composers arranged, & translators and arrangers; together with the musical incipits of works and a discography"*. University of Calgary Libraries and Cultural Resources. Last Modified 2017, 12. https://prism.ucalgary.ca/handle/1880/49849. Último acceso: 23 de enero de 2023.

Wenzel, Silke. "Pauline Viardot und "Le savon du Congo". Ein Beispiel für musikalische Reklame 1895-1897". *Musikgeschichten - Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke, Köln: Böhlau Verlag (2010): 248-261.

Wittkowski, Desirée (ed). *Herzensschwestern der Musik: Pauline Viardot und Clara Schumann - Briefe einer lebenslangen Freundschaft*. Lilienthal: Laaber-Verlag, 2020.